

فكر وإبداع

مؤسس الإصدار والمشرف عليه (عضو مجلس إدارة الرابطة)

أ.د حسن البنداري

المشاركون في الإصدار (أعضاء الرابطة)

أ.د السعيد الورقي	د. أمل الأنور
أ.د صلاح بكر	د. (طبيب) أنس عزقول
أ.د عزيزة السيد	د. (طبيب) رباب عزقول
أ.د علي علي صبح	د. شيخة الخليفي
أ.د علي طلب	د. فهمي حرب
أ.د علية الجنزوري	د. كاميليا صبحي
أ.د وفاء إبراهيم	د. محمد رياض العشيري
أ.د نادية يوسف	د. نعيم عطية
أ.د محمد مصطفى سلام	د. نادية عبد اللطيف
د. أحمد عبد التواب	د. يحيى فرغل

أمانة الإصدار: فاطمة عبد العزيز صديق

المراسلات: توجه باسم المشرف على الإصدار **أ.د حسن البنداري**

القاهرة مصر الجديدة- روكسي، شارع أسماء فهمي كلية البنات- جامعة عين شمس

تليفون: ٥٨٥٤٦٦٢- ٥٨٥٦٦٢٣

الناشر: دار الإبداع للصحافة والنشر والتوزيع

٩٥٣ كورنيش النيل – مصر القديمة.

ت: ٥٣٢٦٧٤٤-٥٣١٢٣٢١- ٠١٠٦٦٣١٥٨٤

الجزء التاسع والثلاثون أبريل ٢٠٠٧

مستشارو الجزء التاسع والثلاثين

١- أ.د أحمد كشك.	١٤- أ.د علياء شكري.
٢- أ.د اعتماد علام.	١٥- أ.د علي أبو المكارم.
٣- أ.د جمال عبد الناصر.	١٦- أ.د عواطف عبد الكريم.
٤- أ.د رضا رجب.	١٧- أ.د فاطمة عبد المجيد.
٥- أ.د زين نصار.	١٨- أ.د مارسيل رمزي.
٦- أ.د سهير عبد العظيم.	١٩- أ.د محمد حسن عبد الله.
٧- أ.د سهير فضل الله.	٢٠- أ.د محمد حماسة عبد اللطيف.
٨ - أ.د شفيع السيد.	٢١- أ.د محمد السعيد جمال الدين.
٩- أ.د صبري إبراهيم السيد.	٢٢- أ.د محمد الطويل.
١٠- أ.د الطاهر مكي.	٢٣- أ.د مكارم الغمري.
١١- أ.د طه وادي.	٢٤- أ.د نادية حمدي.
١٢- أ.د عبد الحكيم حسان.	٢٥- أ.د نفيسة عليش.
١٣- أ.د عصام بهي.	٢٧- أ.د هدى وصفي.

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات جامعية محكمة

تصدر عن رابطة الأدب الحديث

مؤسس الإصدار والمشرف عليه (عضو مجلس الإدارة)

أ.د حسن البنداري

* * *

تسعى الرابطة إلى:

- إرســـــاء مفـــــاهيم البحـــث العلمي.
- الكشف عن الباحثين المتميزين والمغمورين.
- تنـــمية قـــدراتهم الفكرية والبحثيـــة .
- المشاركة في تحديد معالم ثقافتنا المعاصرة.
- عقـد حوارات متنوعة مع كافة الإتجاهات.
- التوفيق بين الصيغة التراثية والصيغة الحداثية.

الناشر: دار الإبداع للصحافة والنشر والتوزيع

العنوان: ٩٥٣ كورنيش النيل – مصر القديمة.

البريد الإلكتروني:E.mailDarelebdaa@hotmail.com

ت: ٥٣٢٦٧٤٤–٥٣١٢٣٢١– ٠١٠٦٦٣١٥٨٤

رئيس مجلس الإدارة: د. هدى الكومي

المدير العام: منى عثمان

لوحة الغلاف: للفنانة زينب السعــودى

فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم
يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة
يصدر عن رابطة الأدب الحديث
القاهرة: ٦ شارع بنك مصر
ت: ٣٩٣٤٦٩٥
رئيس مجلس إدارة الرابطة: الشاعر / محمد علي عبد العال

مطبعة العمرانية للأوفست
الجيزة: ٣٧٥٦٢٩٩

رقم الإيداع	٣٦٦١ / ٢٠٠٧
الترقيم الدولي	I.S.B.N ٩٧٧-٦١٢١-٤١-١

المحتويات		الصفحة

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية الجزء التاسع والثلاثين

إبريل ٢٠٠٧

د. حسن البنداري

هذا هو الجزء التاسع والثلاثون من إصدار "**فكر وإبداع**" الذي يضيف إنجازًا آخر في مجالي الدراسات الأدبية واللغوية، مثريًا بذلك حركة البحث العلمي، وعاكسًا مدى حرص هيئة الإصدار على تأكيد المشهد العلمي الحاضر.

ويضم هذا الجزء سبعة عشر بحثًا: أحد عشر بحثًا منها باللغة العربية، وسبعة بحوث باللغات: اليابانية والإنجليزية والفرنسية.

أما البحوث العربية فهي "عبد الله شمس الدين الشاعر الذي مدحه الأمراء" للشاعر محمد عبد العال، و"تجليات الفكر النقدي عند صلاح عبد الصبور" للدكتور محمد عبد المطلب، و"يوسف بن هارون الرمادي الأندلسي: دراسة في سيرته وشعره في السجن" للدكتور فورار امحمد بن لخضر، و"قضية الطبع والصنعة عند أبي حيان التوحيدي: كتاب (الإمتاع والمؤانسة) نموذجا" للأستاذة أبو عجاجة سامية، و"تيسير النحو بين القبول والرفض" للدكتور يحيى عبد الفتاح، و"توجيهات أبي البركات الأنباري النحوية للمنصوبات في القرآن الكريم" للدكتور عبد المحسن الطبطبائي ، و"رسم المصحف والخلاف بين القراء رؤية لغوية" للدكتور أبو بكر حسيني، و"دراسة نحوية للتوكيد من خلال آيات الكتاب المجيد" للدكتور يحيى عبد الفتاح" و"دراسة تحليلية عزفية لرومانس بتهوفن رقم(١) لآلة الكمان" للدكتور حمدي مصطفى،و"دراسة فكر محمد صلاح الدين في المقامات العربية ومشتقاتها" للدكتورة أميمة أبو النايل، و"طريقة المران الصحيحة لإعداد عازف الكمان المتميز" للدكتور أشرف سعيد هيكل.

وأما البحوث غير العربية فمنها بحث باللغة اليابانية "إضافات الحركات وعلاقتها بالتركيب المقطعي في اللغة اليابانية" للدكتورة حنان رفيق. وثلاثة بحوث باللغة الإنجليزية، هي: "إعادة قراءة العنف الشعري في قصائد بيتس وأون وبنتر" للدكتورة شيرين المنيري، و"استقراء أوجه التأدب فى ترجمة سورة الكهف" للدكتورة سهير محفوظ، و"تقنية الإشارات في شعر إدون مورجن" للدكتور ممدوح محمود الحيني، وبحثان باللغة الفرنسية، هما "الإخراج أو النص الوسيط" و"استخدام المقاطع السينمائية وسيلة إيضاح في محاضرات اللغة" للدكتورة سامية رشدان.

وَاللهُ تَعَالى وَلِيُّ التَّوْفِيقِ

المادة العربية

* البحث
* المقال النقدي

عبد الله شمس الدين
الشاعر الذي مدحه الأمراء

بقلم الشاعر محمد علي عبد العال(*)

ولد الشاعر عبد الله شمس الدين في ١٧/ ١٠/ ١٩٢٣، حفظ القرآن الكريم، ثم التحق بأروقة الأزهر الشريف. عمل كبيرًا لمصححي مطبعة السكة الحديد، ثم مستشارًا للمجلس الأعلى للشبان المسلمين ومقرر اللجنة الثقافية بها، كما عين عضوًا بلجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب، وعضوًا بلجنة النصوص بالإذاعة.

نظم الشعر وعمره لم يتجاوز الحادية عشر، وأصدر ديوانه الأول "أصداء الحرية" عام ١٩٥٤، ثم ديوانه الثاني "وحي من النور" عام ١٩٥٩، وديوانه الثالث "الله أكبر" عام ١٩٦٨، أما ديوانه "الشفق الغارب" فتحت الطبع بالمجلس الأعلى للثقافة.

حصل على وسام الفنون والآداب من الطبقة الأولى عام ١٩٥٦، وتوفي الشاعر الكبير في ١٣ مارس عام ١٩٧٧.

أصدر الكاتب عبد العليم المهدي كتابًا عنه بعنوان "عبد الله شمس الدين قيثارة التوحيد"، كما نال الطالب مصطفى عبد القادر فريد درجة الماجستير بامتياز عن دراسة تناولت شعر عبد الله شمس الدين، وكان عنوانها "عبد الله شمس الدين شاعرًا".

(*) رئيس رابطة الأدب الحديث.

عند تناول فلسفة عبد الله شمس الدين تجاه الحياة والوجود، فلا بد من طرح سؤال مهم: لماذا اختار ذلك الشاعر هذا الطريق في الفكر والسلوك الصوفي؟ هل هو العقل والفكر؟.

لعل خير ما يجيب عن هذا السؤال هو أبياته تلك من قصيدة "في رحبا الله" (١)

أنا كنت قبلك هائمًا متقلبًا بدجى السنين
ولكم خشيت من الضياع وكم خشيت من الجنون
حتى دخلت حمى الإله عرفت سر الآمنين
قهروا هوى الدنيا بما عرفوه من صدق اليقين

ولأنه كان يعرف طبائع الناس لذا طلب من الله ألا يرفع عنهم الغطاء، وألا يكشفهم له؛ حتى يرى الشيطان فيهم كالملك، كذا قدم فكرته الفسلفية خلال نسق قصصي، مقدمًا ناصحًا يقول له ما هكذا الحياة.

كنت كالراضي وكالطفل الوديع
خالي الذهن أغني وأعيش
أنقش الأحلام في رمل الهجوع
ثم أغفو هانئًا فوق النقوش
فأتى الناصح من خلف الستار
يزعج الإحساس بالطبل المخيف
أيها الشاعر قد جاء النهار
قم مع الناس وزاحم في الصفوف

(١) من ديوان "الله أكبر".

* * *

يا إليه النور بارك لي الشعاع
فظلام الناس جبار الحلك
ودع الستر عليهم والقناع
لأرى الشيطان منهم كالملك

وتلفتنا تيمة من تيمات الشاعر البارزة، وهي "البحر"، فنتسآل: ماذا يوحي البحر للشاعر؟ البداية والنهاية؟ الخوف اللامتناهي؟ الخشوع والرهبة؟ سيطر البحر على مشاعر الإنسان بقوته وجبروته، وعدم إتاحة الفرصة للتفكير في شيء سوى الحيرة اللامتناهية، مع سلب إرادة الإنسان في عمل شيء سوى الشعور بالضعف تجاه هذا الجبروت الموحي بالنشأة الأولى [1]:

تاه فكري وشردت نظراتي … وطوتني الغيوب في سبحاتي
أيها البحر، فيك صيغ كياني … موجة حيرى مثل ذي الموجات
مالح أنت. أفرغتك الليالي … من عيون الأحزان والحسرات
تلك روحي جرت مياه فنون … فجرتها سفائن الحادثات
ثم دعني للمهمات المعاني … سابحات بخاطري لاعبات
أحرس الحسن عندها وأغني … بين حلم الهوى ووهم الحياة

لقد عرف عبد الله شمس الدين سر الحياة، ورأى أنه لا قيمة لشيء سوى حب الذات العليا، فذاب فيها:

لقد صحبت الحياة طفلا
وقد خبرت الحياة كهلا

(١) من قصيدة "البحر والشاعر" من ديوان "الله أكبر" ص٢٠٧.

وقد بلوت الأنام طرًا
من كل لون تخذت خلا
فما عرفت الحياة إلا
سراب وهم يمر ظلا
والكل فان. وأنت باق
وفيك حبي شدا وصلى

وقد سرت الروعة في معظم شعر عبد الله شمس الدين؛ فعندما تفرغ من قراءته تجد النفس حيرى في تحديد أي قصائده أعظم؛ فلا تملك إلا أن تنتقل معه من فكرة إلى أخرى متشحة بألفاظه الموحية الثرّة، فهو قادر على رسم عوالم شتى غير منظورة في لفظ واحد، وهذا هو أسلوب الشاعر الحق الذي يستطيع في غير معاناة أن يثري اللفظ بشحنة قوية تلج الحياة في سرها الكوني، وفي الوقت نفسه هي لفظة سهلة عذبة غير متكلفة، جال هذا بخاطري وأنا أقرأ له قصيدة "صلوات" [1]، فهذه القصيدة كون وحياة وصوفية، وشعر وتجربة شاعر وعوالم مرئية وأخرى دون ذلك:

وقلت أجاري الناس طيشًا وجفوة فأصبحت كالضليل أطوى اللياليا
ويفزع ديني في حناياي صارخًا وتخطر يا ربي فيغضي حيائيا
وقد كنت في قوم تهاوت نفوسهم ولا شيء غير الجاه يهتز عاليا
ويا ويل من أخي ويا ويل من صفا ويا ويل من لم يحى فيهم مداجيا
تعوذت منهم يا إلهي .. جميعهم بوجهك فارحمني وكن لي كافيا
وصن ماء وجهي. لا تدعني أريقه لكل لئيم لا يرى السؤل غاليا

(١) ديوان "الله أكبر" ص٢٤٨.

عرفت يا ربي. ببحث ونظرة فجيئتك صبًا طاهر الحب خاليا
وهذي صلاتي في فؤادي أقيمها مواكب تقديس وقد همت شاديا
عجبت لهذا العصر يختال جيله غرورًا. وما كان الغرور تساميا
أكل من استهوته في الوهم نزوة ورام ظهورًا منكرًا وتعاليا
يروح ويغدو سافر الوجه ملحدًا عنيدًا على مكر لئيمًا مرائيا
أولئك أطفال الخيال تسلقوا جبال هواهم. فاستحالت مهاويا
وما ضركم لو أن للخير كنتموا دعاة سلام ينشر الحب راعيا
ويجمع شمل الناس شعبا موحدًا كريما على صدق الإخاء مصافيا

أما في قصيدته "صلوات الخليل" (١) فيتجاوب صوت الشاعر ويمتزج مع صوت صاحب الوجه الأصلي وهو الخليل عليه السلام. وهذه القصيدة تسلمنا إلى إعادة النظر إلى حقيقة نقدية طاول الوقوف أمامها، ووصلت إلى ذرا اليقين، وهي قضية "شعر المناسبات": مفهومه، وما وجه إليه من نقض وسلب. فالشاعر عندما يمتزج بموضوع وجدانيا، ويتمثل تجربته تمثلا تاماً يكتب شعرًا لا يصح أن يطلق عليه "شعر مناسبات". ومثل الوصف لا يطلق إلا على ما نظم من شعر في غرض يقصده صاحبه دون تمثل له أو معايشة تجربته، أيًا موضوعه مناسبة أو تجربة حب أو الوطن أو أية تجربة ذاتية. وسير بعض النقاد وراء هذا إطلاق أحكام عامة موجة أصابع الاتهام - تقليد أعمى وخطأ فادح؛ لأن التجربة الشعرية في الحب - وهو أسمى أنواع المشاعر - قد تندرج تحت هذا المسمى، وقد تسمو إلى ذرا الشعر الرفيع، الأمر توقف على تمثل الشاعر للتجربة وتعبيره عنها.

(١) من ديوان "الله أكبر" ص٢٦١.

والصحيح أن كل قصيدة تكتب لغرض أو مناسبة بدون تجربة شعرية وانفعال تعد نظمًا وتكلفا لا يستوفي مراحل التجربة الشعورية. وعند النظر إلى تجربة الشاعر عبد الله شمس الدين نجده لاقى موضوعًا مناسبًا لعوامل تفجير الطاقة الشعورية والشعرية الكامنة فيه بالنسبة لصدق الإيمان ومعاناة؛ فاختلط صوته مع صوت أبيه إبراهيم الخليل؛ حتى لا تستطيع أن تميز الصوتين، وما يعبران عنه من تجربة خاصة بالشاعر أو بالخليل عليه السلام:

إني أرى الله في حسي وعاطفتي وفي فؤادي وفي روحي وتكويني
يا من أحس به في كل كائنة وقد تعاليت عن حدس وتخميني
خذني إليك فقد كادت تضللني هذي التماثيل يا ربي وتغويني

أما قصيدة "دنيا السلام" (١) فهي مثال لسكينة النفس ورضاها مع الله والناس والكون والمحبة الإنسانية، ومنها تعرف سعة أفق الشاعر عبد الله شمس الدين، وشدة تغلغل الفكر الديني في نسيج نظرته للحياة:

يا رب هل أنا شاعر وحدي فأفي رحمة. وهم القساة الظلم
أنا عازف الأحلام إن هم أحفقوا وأنا السراج إذا دجوا. وتجهموا
قلبي كما شاء الإخاء محبة للناسي. لا يقسو ولا يتبرم
وخواطري نور لهم وهداية وعواطفي نسم يرف عليهمو
أواه لو كان الأنام جميعهم شعراء نطرب للحياة ونبسم
فالشعر موسيقى السماء ووحيها وشداته رسل السلام الرحم
لولاهم انطفأ الجمال وماؤها للكون إشراق به يترنم

(١) من ديوان "الله أكبر" ص٢٦٨.

والشاعر عبد الله كان مثالا للشاعر المتكامل الموهبة والملكات، فهو الناقد المنصف، والشاعر الجاد الذي كتب في فنون الشعر المتنوعة، فضلا عن كونه الإنسان الذي لم يُخْفِ مشاعره كما يفعل غيره من الشعراء غير الصادقين مع أنفسهم، وعندما تقرأ قصيدته "يا رب طال صراعي" [(١)] نجد فيها التعبير الصادق عن أحاسيسه المتصارعة، فهو رغم إيمانه العميق الصادق لا يخلو من النوازع البشرية التي لم ينكرها على نفسه:

ما لي أخاف المنايا رغم توحيدي ورغم حبي لمولانا وتغريدي
الكون في محيطات وأودية والشمس والبدر في آفاقي السود
على صعيد سمائي شمس معرفتي حينما تضيء فتطوى ظلمة البيد
وحين تغرب خلف الأفق يملأني ليل من التيه في خوف وتشريد
وحين تعوى رياح الشك في خلدي تجتاحني ظلمة تهوى بتوحيدي
يا رب، طال صراعي ما هدأت به وفي يمينك يا ربي مقاليدي

ونحن في هذه القصيدة نقف أمام عبد الله شمس الدين الشاعر الصوفي الأرضي في وقت واحد؛ "الكون في محيطات" لمحة صوفية، و"طال صراعي" لمحة أرضية، يعرضهما الشاعر بلا تناقض، بل بصراحة مع النفس واضحة.

"قيل لبعضهم : لم لا تقول الشعر؟ قال: كيف أقوله وأنا لا أغضب ولا أطرب؟!"، تلك بعض من دوافع الشعر، وقد يكون بين من يتناولهم الشاعر بشعره ملكًا أو أميرًا، هذا هو الشائع، ولكن النادر في الشعرية العربية أن يمدح ملكٌ شاعرًا، وهذا النادر انفرد به الشاعر عبد الله شمس

(١) من ديوان "الله أكبر" ص٢٧٦.

الدين؛ فقد مدحه حاكم الشارقة الأمير صقر بن سلطان القاسمي في قصيدته بعنوان "يا شاعر الله أكبر.

وهذا الموقف صادر من أمير يعد من كبار الشعراء المجاهدين بمالهم وفكرهم وحياتهم في العصر الحاضر، وله مجموعة من الدواوين . يقول الأمير في مدح الشاعر عبد الله شمس الدين:

يا شاعر الله أكبر		سموت لحنًا ومخبر
خلدت فيه كفاحًا		ما زال يعلو ويظهر
أرهبت كل عميل		على الحمى كان يؤجر
ما ردد اللحن يومًا		إلا أثار ودمر
هذا النشيد حسام		بالحق ما زال يشهر
قد صار رمز انتصار		لكل شعب تحرر
للثائـــرين شعـــــــار		بقوة الله يهدر
إن رددته لهاة		على عدو تقهقر
ألحـــانه صلـــوات		لها على الحق منبر

بموهبته لا بشيء آخر زاحم عبد الله شمس الدين كبار الشعراء، تلك الموهبة التي فرضت لنفسها موقعًا في ذاكرة الشعر المعاصر، وجعلت معاصريه يتناولون شعره، كما تفرض الحقيقة والتاريخ، باعتباره إبداعًا جديرًا بالنظر والدراسة، ولعل من الذين استوقفهم شعر عبد الله شمس الدين الشاعر عزيز أباظة الذي يقول في مقدمة ديوان "أصداء الحرية" ضمن دراسة تحليلية عن الشاعر عبد الله شمس الدين: "والشعر الذي بين يدي للأستاذ عبد الله شمس الدين يحدد مكانه بين هذه المدارس في سهولة ويسر– فهو يحرص على أساليبه كما يحرص على معانيه، ويحتفي بالصياغة،

ويتأنق في الأداء، يساعده في ذلك ذوق عربي صميم، صقلته قراءة واعية مستوعبة لذخائر الأدب العربي، في أزهى عصوره المختلفة، حتى ذلك العصر الذي نعيش فيه، فأنت تستطيع أن تنسبه إلى المدرسة "الشوقية" من غير عنت أو تقحم.. فصفاء الخيال، وجمال التعبير، ونقاوة الأسلوب، ودقة المعنى، وحرصه على الكريم من تقاليد الشعر– كل هذه عُنيت بها المدرسة الشوقية أيما عناية.

ولم يفرط الشاعر عبد الله شمس الدين في أن يأخذ بنصيب موفور من كل هذه الأسباب الفنية التي تجلو الصور الشعرية في أزهى إطار.

هذا هو الشاعر عبد الله شمس الدين في حربه وحبه، إن صح هذا التعبير: ثائر حين تتوارد على خاطره جروح وطنه وجروح أخوته في العروبة، ثائرًا أيضًا حين تتحرك في أعماقه نوازع العاطفة، ثائر حين تتأرث فيه جمرات الحب.

والأمل معقود عليه، وعلى صحبه من الشعراء المرموقين الذين يمكنهم أن يحفظوا لمصر زعامتها في الشعر العربي المعاصر على مدى الأجيال إن شاء الله".

فبعد هذا البيان الذي حدد من خلاله الشاعر عزيز أباظة اتجاه عبد الله شمس الدين، وموقعه في الشعر العربي المعاصر بين اتجاهات الشعر المختلفة في عصره – نجد الأمر واضحًا.

فالمدرسة الأولى لونتها التيارات الفكرية الفلسفية التي تخاطب العقل، وتنبثق عنه دائمًا، ثم لا تلم النفس ولا تحفل بالوجدان إلا في نطاق مرسوم لها، تفرض مواهبها في جمالاته بحيطة وحذر، وقد تزعم هذه المدرسة العقاد وعبد الرحمن شكري.

ودرجت المدرسة الثانية على سنن تعاون الفكر والعاطفة، وتفاعل الوجدان والعقل، في رسم الصورة الشعرية وإبرازها في إطار موشى من لمع النفس، وومضات التفكير، وقد تزعم هذه المدرسة مطران وناجي وأبو شادي.

أما المدرسة الثالثة التي ينتمي إليها شاعرنا عبد الله شمس الدين فقد كان على قمتها أمير الشعر العربي أحمد شوقي.

ولعل في هذا الإهداء الذي صدر به الشاعر عبد الله شمس الدين ديوانه "أصداء الحرية" ما يدل على أنه كان شاعر البسطاء من الشعب؛ يحس بآلامهم وينتمي إليهم، وهو في هذا دون فئة من الشعراء سارت في دهاليز الرمز، والتعبير – كذا ادعوا – عن مشاكل المجتمع بشعر لا يمت إليه بصلة. فالشاعر المتمكن يستطيع أن يعبر عن مشاكل مجتمعه بلغة يفهمها أفراد ذلك المجتمع. يقول عبد الله شمس الدين في إهدائه:

- إلى أخوتي الكادحين في بقاع الأرض، الذين خرجوا مثلي إلى الحياة بغير جاه ولا سند.
- إلى كل مناضل في كل مكان في سبيل الحرية، والسلام.
- إلى أخوتي الذين لا يبيتون على حقد ولا ضغينة، وقد أحسوا بالجمال ففجر الرحمة في قلوبهم منطقا لفنونهم.

ودفاع عبد الله شمس الدين عن البسطاء من الشعب ليس قاصرًا على شعبه فقط، بل شاملاً أبناء العروبة؛ فهو يعد قضية الحرية جزءًا من نفسه ومن فكره، تشغل كل عمل كتبه بطريقة أو بأخرى، وكانت وتره الحساس الذي يعزف عليه في كل حين، ولعل أول ديوان له – وهو "أصداء الحرية" – خير دليل على ذلك.

يقول في قصيدة "جراح الشرق" [1]:

على الجراح التقينا يا بني عمي نشكو من القيد أو نشكو من الظلم
وفي الرغام شربناها معتقة من كرمة الذل أو من كرمة الضيم
نمشي تطوحنا الأيام عاتبة وكل حس عليه لعنة قممي
وفي المحاجر أشجان مؤرقة تستقطر الدمع بين اللحم والعظم
وفي الصدور جراح مدها زمن من الصراع مرير صارخ الجرم
وأصبح الشرق أغلالا ومقصلة للثائرين على الطغيان والظلم
وفي كل قطر بأرض الشرق لست ترى غير التكاتم في الأشداق واللجم
من هم لم يحمد العقبى ومن صبروا لم يحمدوها وعاشوا العمر بالرغم
ران الحديد على الأيدي وما انطفأت بين القلوب متى تقتات بالوهم

(١) ديوان "أصداء الحرية"، ص٤٤

تجليات الفكر النقدي عند صلاح عبد الصبور

د/ محمد عبد المطلب(*)

(١)

إن اهتمامي بصلاح عبد الصبور اهتمام قديم جاء مصاحبًا لاهتمامي بالشعرية العربية في مراحلها المختلفة، ثم اهتمامي الخاص بمرحلة الحداثة التي أطلت الوقوف عندها، وتابعت تجلياتها عند الجيل الأول، ثم لاحظت توابعها عند السبعينيين ومن تلاهم. لقد كان اهتمامي بصلاح عبد الصبور بوصفه أحد رواد الحداثة الشعرية في عالمنا العربي، وبوصفه طرفًا في واحدة من الثنائيات الأثيرة في موروثنا الثقافي عمومًا، وموروثنا الشعري على وجه الخصوص، منذ امرئ القيس وعلقمة، والنابغة والأعشى، وجرير والفرزدق، والكميت والطرماح، وأبي تمام والبحتري، ثم أبى تمام والمتنبي، وشوقي وحافظ، والعقاد والمازني، والسياب والبياتي، ثم صلاح وحجازي.

وقد شغلني الوقوف عند شعرية صلاح عن الوقوف عند خطابه النقدي؛ لأنني تخوفت أن يجور خطابه النقدي على شعريته، ولأنني أحترم مقولة القاضي الجرجاني الذي طالبنا فيها بأخذ كلام المبدعين بكثير من الحذر والحيطة، ورغم أن الناقد القديم لم يقدم مبرراته لهذا التحذير، لكن المؤكد وعيه بأن نقدهم ليس بريئًا غاية البراءة؛ لأنه – بالضرورة – سوف يكون نقدًا منحازًا لتوجهات المبدع الفنية، سواء لاءم هذا النقد الحقيقة الإبداعية، أم كانت الحقيقة هي التي فرضت عليه ذلك؛ فوظف خطابه النقدي خضوعًا لها.

ويبدو أن القاضي الجرجاني قد صدر في هذا التحذير من رؤية عامة للبدايات النقدية السابقة عليه، فقد أعطى الموروث القديم للشاعر حق

(*) أستاذ البلاغة والنقد الأدبي، كلية الآداب – جامعة عين شمس.

المشاركة النقدية، بل إن البدايات المبكرة للتوجهات النقدية كانت محصورة في الشعراء، عندما نقدوا أنفسهم أولاً، وتمثل ذلك بوضوح في (الحوليات)، وعندما نقدوا سواهم من المبدعين، ومن مكرور القول أن نستعيد هنا الأحكام النقدية التي نسبت لطرفة بن العبد والنابغة الذبياني وسواهم من الشعراء في العصر الجاهلي، ومن مكرور القول – أيضًا – أن نردد الأحكام النقدية التي صدرت من الشعراء في العصرين الأموي والعباسي، فهي تملأ كتب التراث النقدي والبلاغي.

ربما كان هذا كله وراء تجنبي الخطاب النقدي لصلاح عبد الصبور؛ لأنه عندي أولاً وآخرًا (الشاعر) لا الناقد.

وعندما حانت لحظة لقائي معه بوصف ناقدًا، أخذت أتابع مقولاته النقدية التي جمعتها (أعماله الكاملة) وغيرها من الأسفار، وقد انتابتني دهشة بالغة لضخامة الكم الذي احتوى مقولاته، وهي ضخامة تمتد في الزمان والمكان والأنواع والشخوص، وإن استحوذ الشعر على (نصيب الأسد) كما يقال.

وكل ذلك احتاج إلى متابعة وتأمل طويلين، وبرغم ذلك لا يمكن الادعاء أن هذه الدراسة قد استغرقت مجمل الخطاب النقدي لصلاح عبد الصبور؛ لأن هناك امتداداً لهذا الخطاب خارج الدائرة العربية يحتاج إلى متابعة خاصة، سواء في ذلك الأسس النظرية الوافدة، أم الإجراءات التطبيقية الحاضرة.

إن المبادرة إلى قراءة الخطاب النقدي لصلاح تضع في اعتبارها أنه قد نفى عن نفسه أن يكون ناقدًا؛ لأن نظريات النقد – من وجهة نظره – تحتاج العقل البارد من ناحية، والنشاط المتوفز والحدة الحازمة من ناحية أخرى، وهو ما لم يتوفر له كثيرًا [1].

---

(١) الأعمال الكاملة- أقول لكم عن الشعر – صلاح عبد الصبور – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٢ : ٤٤.

صحيح أن هذا النفي قد صدر منه في لحظة ليلية بعينها، لكنها – بلا شك – تعبر عن وعيه الأساسي بوظيفته الوجودية، وهي كونه شاعرًا لا ناقدًا.

وعلى الرغم من ذلك، فسوف نتغاضى عن هذا النفي؛ لأنه لا يتوافق مع هذا الجهد النقدي الهائل المنفتح على آفاق متعددة، حاضرة وغائبة، بل ربما امتد إلى آفاق مستقبلية ظهرت بشائرها في لحظة الحاضر.

وهذا النفي لا يناقض ما واجهناه من جهد نقدي خصب فحسب، بل يناقض إقرار صلاح نفسه بأنه ناقد له ميوله النقدية التي يتصل بعضها بالنقد الغربي الوافد، ويتصل أغلبها بالموروث العربي القديم، فحينما كان يحاور العقاد محاورة ينصفه فيها من نفسه، ويعترف بأن العقاد كان ذا شأن في تصويب مسيرة الشعر العربي، وبخاصة عندما قال: "إن الشاعر الذي لا نعرفه بشعره لا يستحق أن يعرف" (١).

في هذه المحاورة يقارن صلاح بين توجهات العقاد النقدية، وتوجهات جيله، فيقول: "أما نحن فقد كنا بالتقريب ننتمي إلى مدرستين، أو إلى رغبة التوفيق بين مدرستين: أولاهما: الواقعية. وثانيهما: مدرسة التحليل اللغوي، وكنت أنا – بالتحديد – أقرب إلى المدرسة الأخيرة التي قد يكون النقاد العرب القدماء – وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجاني العظيم – أول مبدعيها، وقد يكون ريتشاردز وأليوت أعظم أعلامها، على الرغم من أن لاحقهم لم يعرف عن سابقهم شيئًا" (٢).

وفي تصورنا أن صلاح عبد الصبور عندما نفى عن نفسه كونه ناقدًا، كان يقصد (الناقد المحترف) الذي وقف نفسه على ممارسة النقد تنظيرًا وتطبيقًا، وعندما كشف صلاح عن ميوله النقدية، كان – في الوقت نفسه –

(١) الأعمال الكاملة– أقول لكم عن جيل الرواد – صلاح عبد الصبور – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٩ : ٣٧٣.

(٢) السابق: ٣٧٤.

يكشف عن النقد الذي يتقبله من الآخر بالنسبة لخطابه الشعري. أي أنه ليس هناك تناقض بين الموقفين، بل ربما كان التكامل بينهما أقرب من التناقض.

(٢)

على أساس من هذه المقدمة سوف نتابع قراءة الخطاب النقدي لصلاح، ونرصد توجهاته الفكرية في هذا الخطاب، سواء أكانت التوجهات تقبلاً لإجراءات نقدية بعينها، أم ممارسة منه لهذه التوجهات على الخطاب الأدبي عمومًا، والخطاب الشعري على وجه الخصوص، وكل ذلك في ضوء تحديده لإجراءين نقديين محددي المعالم: النقد الواقعي، والنقد اللغوي التحليلي الذي وصلت تجلياته إلى الذروة عند عبد القاهر الجرجاني ومدرسته.

ولا يمكن – بحال من الأحوال – فصل الفكر النقدي لصلاح عن موقفه من التراث بوصفه مثقفًا عربيًا أولاً، ثم بوصفه شاعرًا عربيًا ثانيًا؛ ذلك أن التراث – عنده – هو جذور الفنان الممتدة في الأرض، وكل فنان لا يعرف تراثه يقف معلقًا بين الأرض والسماء. إن للتراث مفهومًا عند من يهتمون بالتراث عمومًا، وله مفهومه عند صلاح عبد الصبور. التراث عند اللغويين والأدباء كل ما خطه الأقدمون، وحفظته الصفحات المسوّدة. أما الشاعر – مثل صلاح – فالتراث عنده ما يجد فيه غذاءه الروحي، ونبعه الإلهامي، هو ما يتأثر به من النماذج، والشاعر مطالب بالاختيار دائمًا، مطالب بأن يكون له دوحة ينتمي إليها من الآباء والأجداد في أسرة الشعر [1].

وهذا المفهوم يتبعه – بالضرورة – تحديد الموقف الذي اتخذه صلاح من هذا التراث، حيث يرى: "أن التراث لا حياة له بدون عرضه على الحاضر، وليس التراث الذي لا يستطاع عرضه على الحاضر إلا عبئًا على ظهر الأمة التي تحمله، وحين يعرض تراثنا على الحاضر، فإن أول قضية تعرض للفنان الذي يستلهم التراث، هي قضية الشكل أولاً، ثم قضية المحتوى الفكري بعد ذلك" [2].

(١) أقول لكم عن الشعر: ١٥٢.

(٢) أقول لكم عن جيل الرواد: ٢٧٧.

معنى ذلك أن مفهوم التراث عند صلاح ليس إلا موقفًا من هذا التراث، ليس هذا الموقف إيجابيًا دائمًا، بل يتراوح بين الإيجاب والسلب، ومن ثم كان الاختيار هو الضرورة التي حكمت هذا الموقف.

والحق أنه ليس كل شاعر بقادر على أن يكون له موقف من التراث؛ إذ إن البعض يذوب فيه، ويخضع لهيمنته خضوعًا كاملاً، والبعض يتمرد عليه، ويؤمن بالقطيعة معه؛ باعتباره رمزًا للتخلف، وبينهما يأتي الموقف المعتدل الذي يوازن بوعي، ثم يوقع اختياره على ما يرضى عقله وذوقه، ويلائم واقعه.

ويلاحظ صلاح أن التراث الشعري له خصوصيته وسط هذا الركام التراثي الهائل؛ إذ إن سيطرته لا يكاد يفلت منها إلا قلة من الشعراء العظام، بينما الغالبية تكاد تخضع لهذا التراث الشعري خضوعًا شبه مطلق، ويتجلى ذلك من الإجراءات الإبداعية التي يمارسها الشاعر في إطار ما تحفظه ذاكرته من موروثها القديم، فإذا أراد واحد من هؤلاء الشعراء أن يصف: اختار التشبيه الجاهز الذي درج عليه الأقدمون، وإذا أراد أن يمجد إنسانًا اختار الأوصاف المتواترة التي اختزنها موروثه الشعري؛ ومن ثم تفقد اللغة فرديتها وأصالتها، وتصبح لغة عامة لا يتميز فيها شاعر عن آخر.

ويرى صلاح أنه من السهل في شعرنا العربي – وفي كل شعر – أن نلحظ لونين من الأداء: أولهما: ذلك اللون الذي تتميز فيه التجربة الشخصية، ويكون فيه الشاعر إنسانًا متميزًا ينتج شعرًا متميزًا، ويكون ذلك بعد أن هضم التراث ووعاه، وتغلغل هذا التراثي في نفسه، بحيث أصبح جزءًا من تكوينه، واستطاع بعد ذلك أن يصل إلى أسلوبه الخاص، والشاعر من هذا المستوى يتجاوز التراث عادة، ويضيف إليه جديدًا، ولا يأوى إلى ظله، بل يخرج إلى باحة التجربة الواسعة، ويمس إحساسًا عميقًا يسيطر على اللغة والشعر.

أما اللون الثاني فهو ذلك الشعر الذي تتوالد فيه المعاني من معانٍ سبق إليها شعراء آخرون، بل تتوالد فيه الأبيات من أبيات سابقة، فهو لون

من التنويع أو التجويد، حيث يصل الأمر إلى تكرار التشبيهات والاستعارات، ومداخل القول، وذلك هو شعر أولئك الشعراء الذين استعبدهم التراث، واستنزف احتذاء النماذج الناجحة كل جهدهم وملكاتهم الإبداعية. هناك إذا شعراء يمتلكون التراث وشعراء يمتلكهم التراث (١).

ويستحضر صلاح المقولات النقدية التراثية التي حرصت على مطالبة الشعراء باقتداء من سبقهم والسير في ركابهم، ويخص ابن طباطبا العلوي بالذكر؛ لكي يرفض مقولته عن ضرورة احتذاء القدماء في الوصف والمدح والهجاء والتشبيه، ثم يختم مقولته بتوجيه حاسم للشاعر قائلا: "فتسلك في ذلك مناهجهم، وتحتذي على مثالهم إن شاء الله تعالى " (٢).

ورفض صلاح لمقولة العلوي قائم على أنه تغاضى عن التطور الحضاري في القرن الرابع الهجري، وأن صورة العالم فيه تغيرت، وأن القيم الخلقية قد اكتسبت معاني جديدة.

لقد كان صلاح على حق في استحضار مقولة العلوي ثم رفضها، لكنه – للأمانة – كان مطالبًا باستحضار الآراء التراثية التي نفّرت من هذه المتابعة والاحتذاء، وهي كثيرة كثرة لافتة من المبدعين والنقاد على سواء، وليس بعيدًا على الذاكرة مقولة الفرزدق عندما مر على ذي الرمة وهو ينشد بعض أشعاره، فوقف الفرزدق يستمع إليه، فقال له: يا أبا فراس، كيف ترى ما تسمع؟ قال: ما أحسن ما تقول، فقال: فما لي لا أذكر في الفحول؟ قال: قصر بك عن غاياتهم بكاؤك في الدمن، وصفتك للأبعار والعطن" (٣).

وابن قتيبة صاحب هذه الرواية له رأي لافت في العلاقة بين القديم والجديد يكاد يناقض مقولة ابن طباطبا، فهو لا ينظر "إلى المتقدم بعين الجلالة لتقدمه، ولا المتأخر منه بعين الاحتقار لتأخره ... ولم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قومًا دون قوم، بل

(١) انظر أقول لكم عن الشعر: ١٩٢، ١٩٣.
(٢) السابق: ١٤٦.
(٣) الشعر والشعراء– ابن قتيبة – عالم الكتب سنة ١٩٨٤: ١٢٦.

جعله مشتركًا مقسومًا بين عباده، وجعل كل قديم منهم حديثًا في عصره" [1]. بل كان الرجل صريحًا في قوله بأنه ليس "للمحدث أن يتبع المتقدم في استعمال وحشي الكلام... واستحب أن لا يسلك الأساليب التي لا تصح في الوزن، ولا تحلو في الأسماع" [2].

ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع مقولات النقد العربي القديم التي خالفت مقولة ابن طباطبا في قليل أو كثير، بل إن ابن طباطبا نفسه هو صاحب مقولة (موافقة الحال) في الشعر، فإذا وافقت العبارة الشعرية حالات صاحبها "تضاعف حسن موقعها عند مستمعها، ولا سيما إذا أيدت بما يجذب القلوب من الصدق عن ذات النفس، بكشف المعاني المختلجة فيها، والتصريح بما كان يكتم منها" [3].

(٣)

من الواضح أن صلاح كان يميل بمتابعته للتراث إلى منطقة الشعر؛ لأنها القريبة إلى نفسه وروحه، وهذه المتابعة قد ارتكزت على كثير من التأسيسات التي حاصرت الشعرية العربية قديمًا بوصف الشعر (ديوان العرب).

لكن الملاحظ أنه كان يتوقف – غالبًا – أمام التأسيسات المحافظة أو السالبة في هذا التراث، أما التأسيسات الإيجابية، فإنه كان يهملها، أو يمر عليها مرورًا عابرًا، وفي ضوء هذا الموقف استحضر مقولات بعينها ترددت هنا أو هناك في بعض الكتب التراثية مثل القول بأن (الشعر صنعة من لا صنعة له)، وذريعة من القول يستدر بها المعروف، وتقضى بها الحوائج، أو ذلك المفهوم العريق الآخر الذي يزعم أن الشاعر هو من يستطيع أن يمدح ويهجو، وأن الرجل يمدح بأربع خصال، ويهجى بأربع خصال" [4].

---

(١) السابق: ٢.
(٢) السابق: ١٥.
(٣) عيار الشعر– ابن طباطبا العلوي– تحقيق عباس عبد الستار–دار الكتب العلمية: ٢٢.
(٤) أقول لكم عن جيل الرواد: ١٥٠.

ومن الواضح أن صلاح يشير إلى مقولات قدامة بن جعفر في كتابه (نقد الشعر)، وإن لم يصرح باسمه، وقدامة كان يقوم بمتابعة الشعرية العربية السابقة عليه والمزامنة له، ويرصد أهم ملامحها الشكلية، ومجموع الأغراض التي أبحرت فيها، ثم يستخلص منها المثال الفني الذي يضعه أمام الشعراء، مفيدًا – في الوقت نفسه – بما جاءه من النقد اليوناني القديم، فما قام به قدامة كان مطلوبًا يوافق زمنه، لكن صلاح يتغاضى عن كل هذا الجهد ليقف عند ملاحظة يراها سلبية من وجهة نظره. ولو أنه تابع قدامة متابعة كاملة ومنصفة، لأدرك أنه قدم مقولات نقدية تكاد توغل في واقعنا الحداثي، فهو الذي ربط النص بطرفيه: المبدع والمتلقى برباط وثيق من الرؤية الوجدانية، حيث يقول: "إن المحسن من الشعراء هو الذي يصف من أحوال ما يجده ما يعلم به كل ذي وجد حاضر أو دائر أنه يجد أو قد يجد مثله، حتى يكون للشاعر فضيلة الشعر" [1].

وقدامة هذا هو الذي تصدى لمقولة (القدم والحداثة) عندما فصل بين الشاعر والشعر، من حيث إلحاق صفات (الحسن والجودة) و(الطرافة والغرابة) بهما. ذلك أن الحسن والقبح غير مرتبطين بالسبق الزمني، وكذلك الأمر في (الطرافة والغرابة): "وأحسب أنه قد اختلط على كثير من الناس وصف الشعر بوصف الشاعر، فلم يكادوا يفرقون بينهما، وإذا تأملوا هذا الأمر نعمًا علموا أن الشاعر موصوف بالسبق إلى المعاني، واستخراج ما لم يتقدمه أحد إلى استخراجه، لا الشعر" [2].

وكنت أظن أن صلاح عبد الصبور – بوصفه شاعرًا – سوف يتوجه إلى استخلاص مفهوم الشعر من المقول الشعري للشعراء قبل أن يتوجه إلى مقولات بعض النقاد، وبخاصة النقاد المحافظين الذين شغلتهم اللغوية في مرحلة الاحتجاج أكثر مما شغلتهم الجمالية.

---

(١) نقد الشعر – قدامة بن جعفر – تحقيق كمال مصطفى – الخانجي – سنة ١٩٧٩: ١٢٦.

(٢) السابق: ١٤٩، ١٥٠.

لقد خلص صلاح من هذه المتابعة التراثية إلى أن الشعر العربي أصبح شعرًا محفليًا: "ومما لا ريب فيه أن هذا الطابع المحفلي للشعر العربي كان استجابة للحياة القبلية العربية، لكن هذه الاستجابة كانت طويلة المدى، إذ تغيرت الحياة العربية من القبلية العرقية إلى القبلية الدينية حين انقسم العرب إلى شيعة وأمويين وخوارج، وإلى شيعة وعباسيين وفاطميين، ثم ما زال هذا الانقسام القبلي يعنف، ويتخذ أشكالاً متعددة يختلط فيها الدين بالعرق، والشعر من وراء هذا الانقسام يحافظ على شكله المحفلي، وتمتد أصول تقاليده، وتنمو فروعها، ويظل الشاعر مطالبًا بأن يتخذ الموقف الخطابي، والصوت الجهير، وأهم من ذلك أن يتخذ المستوى العام الشائع في تناول الفكرة أو التجربة أو التعبير عنها" (١).

ويرى صلاح أن هذه المحفلية قد أساءت للشعر العربي إساءة بالغة؛ حيث تحول إلى أداة لاستجلاب العطاء من الأثرياء، أو زينة للمرء تكون في لسانه، يهون بها العسير. ويخلص من ذلك إلى أن القدماء لم ينتبهوا إلى الوظيفة الاجتماعية للشعر بوصفه نشاطًا إنسانيًا انفعاليًا يستهدف سعادة الأمة، ولذا فإن أهم الأغراض عند النقاد القدامى هي : المدح والهجاء والرثاء، وقد ارتبطت هذه الأغراض بالحكام والولاة، وبرغم أن الغزل قد خرج من إطار هذه الدائرة الاحتفالية بوصفه أكثر أغراض الشعر إغراقًا في الذاتية، فإنه قد التزم مواصفات وتقاليد في التشبيه والتخييل جمد عندها، كما أن النظرة الحسية للمرأة قد صبغته بطابع الإسفاف وقرب التناول في أكثر الأحيان (٢).

والحق أني لم أعرف موقفًا ظالمًا للتراث الشعري أكثر حدة من هذا الموقف، وهذه الدراسة لا تسعى إلى متابعة صلاح في كل ما طرحه من مقولات النقد العربي لكي نرد عليها، فهذا أمر يطول، وصاحب الأمر ليس حاضرًا لكي يدافع عن آرائه، لكن الأمانة تقتضي أن نقف – مؤقتًا – أما هذه

---

(١) أقول لكم عن الشعر: ١٠٧.

(٢) انظر السابق: ٥٣.

الرؤية السالبة لصلاح عبد الصبور بوصفه شاعرًا ينظر للشعر بعين الشاعر وبصريته، قبل أن ينظر إليه بعين النقاد وصرامته، وإذا كان قد آثر النظرة الثانية، فإنه كان جديرًا ألا يقف أمام المناطق السالبة في النقد القديم فحسب، بل كان عليه أن يتابع مقولات النقد جملة، ما كان منها سالبًا، وما كان منها إيجابيًا.

إننا لا يمكن أن نوافق صلاح على أن النقد القديم قد أهمل تحديد وظيفة الشعر، قد نوافقه على أنه لم يحسن تحديد الوظيفة، لكن ذلك شيء والإهمال شيء آخر، وسوف نكتفي هنا بطرح ما قدمه ناقد من نقاد القرن الخامس الهجري هو ابن رشيق الذي رصد الوظيفة الاجتماعية للشعر في إطار أوضاع المجتمع العربي آنذاك، وليس أوضاعه في عالمنا المعاصر، حيث يقول: "إن العرب احتاجت إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأنجاد، وسمحائها الأجواد؛ لتهز أنفسها إلى الكرم، وتدل على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه سموه شعرا؛ لأنهم شعروا به، أي فطنوا!"[1].

وقبل ابن رشيق سبق عبد القاهر الجرجاني إلى تحديد هذه الوظيفة بقوله إن الشعر "كان مجني ثمر العقول والألباب، ومجتمع فرق الآداب، والذي قيد على الناس المعاني الشريفة، وأفادهم الفوائد الجليلة، وترسل بين الماضي والغابر، ينقل مكارم الأخلاق إلى الولد عن الوالد، ويؤدي ودائع الشرف عن الغائب إلى الشاهد، حتى ترى به آثار الماضين مخلدة في الباقين، وعقول الأولين مردودة في الآخرين، وترى لكل من رام الأدب، وابتغى الشرف، وطلب محاسن القول والفعل- منارا مرفوعا، وعلما منصوبا، وهاديا مرشدا، ومعلما مسددا، وتجد فيه للنائي عن طلب المآثر، والزاهد في اكتساب المحامد- داعيا ومحرضا، وباعثا ومحضضاً، ومذكرا ومعرفا، وواعظا ومثقفا"[2] .

(١) العمدة – ابن رشيق – أمين هندية بمصر سنة ١٩٢٥: ١/٥ .

(٢) دلائل الإعجاز – عبد القاهر الجرجاني – قراءة شاكر –الخانجي سنة١٩٨٤: ١٥، ١٦.

واللافت أن هذه المقولات النظرية عن وظيفة الشعر كانت مقرونة بكثير من الإجراءات العملية التي توثقها، فقد كان معاوية بن أبي سفيان يقول: "يجب على الرجل تأديب ولده بالشعر .... وقال: اجعلوا الشعر أكبر همكم وأكثر دأبكم، فلقد رأيتنى ليلة الهرير بصفين وقد أتيت بفرس أغر محجل، بعيد البطن من الأرض، وأنا أريد الهرب لشدة البلوى ، فما حملني على الإقامة إلا أبيات عمرو بن الإطنابة:

أبت لـــــي همتي وأبى بلائي وأخــذي الحمد بــالثمن الربيح
وإقحامي على المكروه نفسي وضربي هـــامة البطل المشيح
وقــولي كلما جشأت وجــاشت :مكــــانك تحمدي أو تستريحي
لأدفع عــــن مـــآثر صالحات وأحمي بعدُ عــن عرض صحيح"[1]

(٤)

وفي تصورنا أن أهم منطقة تراثية وقف عندها صلاح عبد الصبور، هي منطقة اللغة الشعرية؛ إذ إن الصحيح – في رأينا ورأي الكثيرين – أن النقد العربي القديم كان نقدا لغويا في جملته، سواء ارتكزت اللغوية على المفردات، أم تجاوزتها إلى المركبات، أم ارتفعت باللغوية إلى تشكيل الصورة بمعناها البلاغي، وهو ما صرح به صلاح عندما ذكر قربه من مدرسة التحليل اللغوي التي ينتمي إليها معظم النقاد العرب القدامى، وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجاني .

وهذه الرؤية اللغوية عند نقادنا القدامى، وعند صلاح عبد الصبور كانت – من وجهة نظري – وليدة رؤية الجاحظ في القرن الثاني للهجرة، التي أكدت على أن الشعرية ليست في المعنى، وإنما في كيفية إنتاج هذا المعنى، حيث يقول: "والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ،

(١) العمدة : ١/ ١٠ .

وسهولة المخرج، وصحة الطبع، وكثرة الماء، وجودة السبك. وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير"[١] .

ويعتمد صلاح – ضمنيا – هذه المقولات ليقدم لغويته مسبوقة بتصورات حداثية عن الذات الخارجية والداخلية في الإبداع، وهذه الحداثية مصبوغة بتجليات عرفانية، يقول فيها: "فما يكاد الوارد يهبط حتى تسارع الذات إلى التأمل، وسرعان ما تتم عملية الانسلاخ، وتشخيص الذات المنظور إليها؛ لكي تلقى فيها الذات الناظرة عيونها، وتتخير من عناصرها من المرئيات والانطباعات والمعلومات والخواطر والبواده واللوامع ... ولما كان الشعر لا يكتب بالأفكار، وأيضاً لا يكتب بالصور العيانية كالأحلام، ولكن بالكلمات، فلا بد من اللجوء إلى رموز الكلام؛ لكي يستطاع وصف هذا العالم الجديد المتفتح فجأة"[٢] .

ويتابع صلاح تحديد مفهومه للغوية النصية، وبخاصة النصية الشعرية، فيوضح أن هذه اللغوية لا تتقيد بقيود البلاغيين القدامى الذين رددوا مصطلحات: الفصاحة والجزالة والسلاسة، وربطوها باللغة الشعرية، فهذا الربط خطأ صريح؛ إذ ليس اللفظ فصيحا أو جزلا في ذاته، والألفاظ في القاموس جثث موتى، وليس بينها تفاضل جرسى، ولكن الألفاظ تحيا في البنيان اللغوي، فتستمد معانيها من النظم، فاللغة مجموعة علاقات بين الألفاظ"[٣] .

ولسنا في حاجة إلى القول بأن صلاح يكاد يردد مقولات عبد القاهر الجرجاني، بل إنه استخدام مصطلحه الذي أطلقه على نظريته اللغوية (النظم).

ومن الإنصاف القول إن صلاح عندما انحاز للغوية انحاز لها في تطورها الدائم، وحالة تجلياتها الحاضرة، فهو يستهدف عربيتنا اليوم، لا عربية الأمويين والعباسيين، هي عربية الأجيال الجديدة التي تطورت

---

(١) دلائل الإعجاز: ٢٥٦ .

(٢) أقول لكم عن الشعر: ٣٦٦ ، ٣٦٧ .

(٣) السابق: ٢٠.

وامتلأت ألفاظها بدلالات جديدة، هي عربية القرن العشرين المتأثرة بالمدنية التي نحياها، والمجتمع الجديد الذي نبنيه، وبالحاجات الملحة التي ينشدها المجتمع.

ذلك أن الممارسة الفنية تختلف عند الناس باختلاف العصور؛ لأن هذه الممارسة تعمل على تطور اللغة، وتخرجها من دلالتها المعجمية المحفوظة إلى دلالات معاصرة، فاللغة كائن حي، والألفاظ تصاب بالرواج حيناً، والبوار حيناً آخر، فاللغة ملك الأديب، وأداته الفنية، لكن العمل الفني – عموماً – يفرض لغته، كما يفرض أسلوبه، حتى لو أدى ذلك إلى التحرك باللغة من الفصيحة إلى العامية[1] .

وعندما يوافق صلاح على استخدام العامية يتحفظ أمام هذه الموافقة، فهو لا يوافق على هذا الاستخدام لمجرد أنه استخدام ألفاظ عامية وكفى، بل إن هذا الاستخدام محكوم بأن اللفظ هو الأنسب للسياق، وأن غيره لا يمكن أن يحل محله، ويستشهد على ذلك باستخدام المازني لبعض المفردات العامية، وكيف أنها كانت الممكن اللغوي الوحيد الذي يمكن أن تعبر عن معانيه التي خطرت بباله[2] .

وصلاح كان صريحا في موقفه من العامية خارج هذه الحدود التي حددها، إذ يرى أن الدعوة إلى اللهجات العامية المحلية دعوة ناقصة خائبة القصد، مجافية للتطور التاريخي والتعبيري للأمة... ومصير هذه اللهجات المحلية هو الانقراض؛ إن اللغة الجيدة تطردها من الأسواق الأدبية"[3] .

والطريف أن موافقة صلاح المتحفظة على توظيف العامية في الأدب، تكاد تكون استعادة لموقف تراثي مغرق في تراثيته، طرحه الناقد القديم (الجاحظ)، فهو يوافق على استخدام الكلام الوحشي إذا كان موافقاً لطبيعة التوحش في المتلقي، وبالمثل يوافق على استخدام العامي إذا كان

(١) أقول لكم عن جيل الرواد: ٤١.

(٢) السابق : ٣٢٩ .

(٣) أصوات العصر – صلاح عبد الصبور – دار الشروق سنة ١٩٨٥: ١٥٨، ١٥٩ .

المجال مجال تعامل مع السوقة، وكما يكون هناك احتياج للجزل في بعض المواضع، كذلك يكون هناك احتياج لسخيف اللفظ في بعض المواضع أيضاً، وربما كان ذلك أمتع من إمتاع الجزل الفخم من الألفاظ [١] .

لقد حاول صلاح أن يأخذ بيد اللغوية ليصعد بها إلى آفاق البلاغية عندما تندفع المفردات للدخول في أبنية التشبيه والمجاز عموما، وقدم ملاحظة قاسية عن الجهد البلاغي في هذا السياق، ذلك أن اللغة قد درجت على تعقيل المجاز، وهذا الخطأ الفادح قد ساعد على تجميد الشعر العربي، إذ إن المجاز – في الأصل – نوع من التخييل المنطلق، يتوخى علاقة غير مدركة إدراكا عقليا تاما بين اللفظ ومجازه، وقد أبدى أسفه؛ لأن البلاغيين العرب حين درسوا التشبيه والاستعارة بحثوا في أدوات التشبيه والمشبه به ووجه الشبه، ولم يبحثوا في دلالة التشبيه الذاتية، ولا في جمال التشبيه الفني، فليس التشبيه محاولة للتقريب أو التوضيح، وليس ضرباً من الرسم البياني أو التلخيص أو وسائل الإيضاح، لكنه يخضع – في الواقع – للتداعي الحر في فرديته وجموحه، ويستمد أثره على النفس لا من دقته أو وضوحه، بل من عمقه وذاته.

ويرى صلاح أن هذا الفهم المتجني ألزم المجاز قالباً لا يعدوه، فأصبح التشبيه نوعا من المأثورات يلجأ إليها كل أديب، فالشجاع أسد، والكريم غيث، والجميل بدر، وأصبح كل ما عدا ذلك وأشباهه مبالغة ممقوتة، وخروجا على السنن المألوف[٢] .

وهذه الملاحظة لصلاح عبد الصبور فيها ما نرضاه ونوافق عليه، وفيها ما نتحفظ عليه، فهو محق في أن كل المجاز نوع من التخييل المنطلق للوصول إلى علاقات غير مدركة إدراكا عقليا، وهو محق في قوله إن

---

(١) البيان والتبيين – الجاحظ – تحقيق عبد السلام هارون – لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة١٩٤٧: ١/ ١٤٥ .

(٢) انظر : أقول لكم عن الشعر : ٥٣ .

التشبيه يخضع للتداعي الحر في فرديته وجموحه، ويستمد أثره في النفس من عمقه وذاته .

أما ما نتحفظ عليه فهو القول بأن البلاغيين ألزموا المجاز قالبا لا يعدوه، وأن التشبيه كان نوعا من المأثورات التي يلجأ إليها كل أديب، فالشجاع أسد ...الخ . وتحفظنا قائم على أن صلاح – كما فيما سبق – كان يؤثر التوقف أمام المناطق السالبة في التراث، حيث وقف أمام المناطق السالبة في فهم الشعر وتحديد وظيفته، وهنا يقف عند المناطق السالبة في الوعي البلاغي القديم . فلا شك أن هناك مقولات بلاغية ضيقت على المجاز منافذ الجمالية، وأدخلته قائمة من القوالب المحفوظة، وهناك مقولات بلاغية نظرت للتشبيه على النحو الذي أوضحه صلاح عبد الصبور، لكن هذا وذلك لم يكن هو السائد في الدرس البلاغي، وللأسف فإن ما قاله شاعرنا الكبير قد سبقه إليه بعض شيوخنا في البلاغة من المعاصرين، وأظن أن مثل هذا كان نوعا من الظلم لبلاغتنا التراثية، ولا أصل إلى القول إنها اعتمدت على قراءة مشوهة للتراث البلاغي . ولو رحنا نقدم تصورا كاملا للتراث البلاغي لطال بنا الأمر؛ وخرج عن الحدود المفترضة لهذه الدراسة عن الفكر النقدي عند صلاح عبد الصبور؛ ومن ثم فإني أقدم رؤيتي وأتحمل تبعتها وأقول: إن الجهد البلاغي القديم يكاد يقارب آفاق الحداثة فيما طرحته في إطار (البلاغة الجديدة)، بل إنه كثيرا ما تجاوزها بوعيه الملازم للنصية، والمنسحب من هوامش النص ، وهوامش صاحبه .

ولأن التشبيه قد حاز نصيب الأسد من نقد صلاح عبد الصبور، فسوف نقدم مقولة بلاغية لعبد القاهر الجرجاني تزيل كثيرا من هذا الوعي المغلوط للتشبيه حيث يقول عنه:

"إنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباعدين؛ حتى يختصر لك بُعْد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع بين المشئم والمعرق، وهو يريك المعاني الممثلة بالأوهام شبها في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئام

عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين، ويجعل الشيء حلوا مرا، وصابا عسلا، وقبيحاً حسناً.... ويجعل الشيء أسود أبيض في حال... ويجعل الشيء كالمقلوب إلى حقيقة ضده... ويجعل الشيء قريباً بعيداً معاً... وحاضراً غائباً... ومشرقاً ومغرباً...وسائراً مقيماً"(١).

أما ما قاله صلاح عن أن البلاغيين لم يبحثوا في دلالة التشبيه، فهو إسقاط لجهد بلاغي فذ في ربط التشبيه بناتجه، فالسكاكي شرط في التشبيه حتمية وجود علاقة تخالف وعلاقة توافق بين طرفيه، وارتفاع الأمر يدخل البنية في إطار (التشابه) لا التشبيه، حيث تتوفر كل الأركان التشبيهية، لكن الناتج التشبيهي يمتنع(٢) .

(٥)

والملاحظ أن صلاح عبد الصبور قد وسع دائرة التراث لتستوعب مفهوم الشعرية عند المتصوفة، واستحضار تجلياتها على المستوى النظري الذي رأينا تجلياته في إبداعه الشعري عموما،والشعر المسرحي على وجه الخصوص.

منذ البدء وهو يعي "أن فن الشعر هو فن اكتشاف الجانب الجمالي والوجداني من الحياة، والتعبير عنه بالكلمات الموسيقية"(٣) .

ومن ثم فإن الشاعر العظيم عنده هو مكتشف عظيم في عالم الجمال والوجدان؛ لأنه يرى الأشياء والأحاسيس رؤية طازجة، وليست نظرته وليدة المنطق أو العلم، لكنها وليدة الحدس، وليست أدواته هي التحليل والتركيب، بل هي الخيال الخصب(٤) .

وهذا الموقف الجمالي من الشعر كان مدخل صلاح إلى التجربة الصوفية، التي كانت – من وجهة نظره – شبيهة بالتجربة الفنية. وكتابة

---

(١) أسرار البلاغة– عبد القاهر الجرجاني– قراءة شاكر – دار المدني بجدة سنة ١٩٩١: ١٣٢ ، ١٣٣ .

(٢) انظر مفتاح العلوم – السكاكي – دار الكتب العلمية: ١٤٧ .

(٣) أقول لكم عن الشعر : ١٨٨ .

(٤) السابق: ١٩٠ .

القصيدة هي نوع من الاجتهاد قد يثاب عليه الشاعر أو لا يثاب – كما يقول المتصوفة – لأن الإنسان عندهم يمضي في طريق التصوف، يجتهد ويتعبد، لكنه قد لا يهبط عليه شيء، أو لا يفتح الله عليه بشيء.

وكذلك الأمر في تقارب التجربة الشعرية من التجربة الصوفية في سعي كل منهما للإمساك بالحقيقة، والوصول إلى جوهر الأشياء، ولكي يتحقق الوصول فإن الخلق الشعري يمر بمراحل ثلاث:

المرحلة الأولى: القصيدة بوصفها واردًا، ومصطلح (الوارد) يتداخل – عند الصوفيين– مع (الخاطرة والباده والعارض والوهم)، والباده مقدمة تفتح الطريق للوارد، وشرط الوارد أن يستغرق القلب، وأن يكون له فعل.

المرحلة الثانية: القصيدة بوصفها فعلاً يلي الوارد وينبع منه.

المرحلة الثالثة: مرحلة العودة، عودة الشاعر إلى حالته العادية قبل ورود الوارد عليه، وقبل خوضه رحلة التلوين والتمكين، حيث تتمكن الذات – بوعيها الكامل – من عمليات الإثبات والمحو، والتقديم والتأخير، والتغيير والتبديل؛ حتى يكتمل للقصيدة شكلها الفني النهائي[1].

ومن الواضح أن صلاح قد عايش هذه المعاناة الإبداعية – على نحو من الأنحاء – وبخاصة في مراحله المتأخرة نسبياً؛ ومن ثم أتاحت له هذه المعايشة أن يقدم إضافته الخاصة إلى مسيرة الشعرية العربية، وقد حدثنا صراحة عن هذه الإضافة قائلاً: " أعتقد أنني أضفت في مراحل مختلفة بضعة أشياء:

أولها: هو اصطناع لهجة الحديث الشخصي الحميم في القصيدة الشعرية؛ على نحو أفقد القصيدة العربية كثيراً من خطابيتها الزائفة.

ثانيها: إضافة عنصر الفكر إلى العمل الفني؛ بحيث يخرج قارئي بأن لي وجهة نظر في الحياة والكون.

ثالثها: إضافتي في المسرح الشعري، ولعل هذا هو أهمها جميعاً "[2].

(١) السابق: ٣٥٧-٣٦٨.

(٢) السابق: ٤٣٦.

ولا شك أن مقاربة صلاح للتجربة الصوفية كان لها مؤشرات مبكرة في مسيرته الشعرية، وفي وعيه بجوهرها، ومن ثم كان يربط ربطاً حميماً بين تجربة الشعر وتجربة الحب، فكل جميلة لها مذاقها الخاص، وكل قصيدة هي غرام جديد، هذا هو الوعي الذي سيطر عليه، وقد رصده بعد مرور عشرين عاماً على بداياته الشعرية، "هذا إحساسي حين أقدم على الكتابة، فأنا رغم عشرتي الممتدة للشعر قارئاً وكاتباً زهاء عشرين عاماً، ما زلت أواجه الإبداع بذات القلق والتلمس، فإذا جادت عليَّ الآلهة بالمطلع سعيت حتى استمطرت الأبيات التالية له، ثم أجدني أنفصل شيئاً فشيئاً عن عالم الأشياء من حولي؛ لأدخل عالم تصوراتي وأنغامي، وحين تنتهي القصيدة أبدأ في اكتشافها من جديد، وقد أعيد أنقح، وقد أطوي الصفحات أو أمزقها؛ ذلك حين يستيقظ في نفسي من جديد ذلك الروح الناقد الذي غاب زمناً عن أفقي"[١].

(٦)

إن متابعة الفكر النقدي عند صلاح وجذوره التراثية يقتضي التوقف أمام منطقة من أهم مناطق الشعرية، هي منطقة (موسيقي الشعر)، فقد لاحظ أن الشعر العربي قد تجمد من حيث (البناء الشكلي) بوصفه (ذخيرة قومية)، والذخيرة لا تمس كالكنز المرصود الذي لا يجوز الإنفاق منه، لقد تجمد هذا البناء الشكلي عند الحدود التي رسمها الخليل بن أحمد في عروضه. وبرغم هذا التجمد فقد كانت هناك محاولات لتجاوزه، والتوسع في الأبنية الشكلية، لكن هذه المحاولات لم تستطع أن تستقر في التراث الشعري العربي إلا على استحياء؛ لأن الرفض كان أسرع من القبول في مواجهتها.

ويستعيد صلاح مجموعة الإجراءات الشكلية المحفوظة من اعتماد وحدة الوزن والقافية، وأن القصيدة لا تقل أبياتها عن أربعة عشر بيتاً، وأن تكون على بحر غير بحر الرجز؛ لما في هذا البحر من سعة تسمح بالترخص في الزحافات والعلل.

(١) السابق: ٢٨٤.

ثم يحصر التوسعات الشكلية في (الموشحات) بالدرجة الأولي، ثم المزدوجات والمسمطات وغيرها من الأبنية الشكلية، لكن الموشحات – على وجه الخصوص – كانت أصدق دليل – من وجهة نظره – على أن الشكل يتغير تغيراً حتمياً إذا اختلفت الغاية من الفن، وقد انتشرت الموشحات في المغرب العربي، وانتقلت إلى المشرق، وفتن بها الأدباء والكتاب، وبرغم هذه المكانة التي احتلتها الموشحات في تاريخ الإبداع الشعري، فإنها لا تكاد تستقر في التراث، ولم تلقح الشعر العربي بتجربة جديدة، بل يبدو أنها مع الشعر كانا وكأنهما فنان كل يسير في سبيله.(١)

وقد سيطر هذا الجمود الشكلي على الصراع الدائر بين القديم والجديد؛ حتى استحال هذا الصراع إلى نوع من السذاجة التي قادته إلى طرح سؤال محدد يتجدد في مواجهة كل نص شعري هو: هل هذا الشعر موزون أو غير موزون ؟ وهل هو خاضع لقواعد الوزن كما قننها الخليل بن أحمد، أم أنه خرج عليها ؟(٢)

ويؤكد صلاح على أن العقاد قد قاد مهمة الهجوم على الشعر الجديد، وعلى نظام التفعيلة حتى أسماه (الشعر السايب)؛ لأن أصحابه على عداء للوزن والقافية، وقد تصدى لمواجهة العقاد كثير من المبدعين، وتصدى له صلاح عبد الصبور في مقال له شهرة واسعة عنوانه (موزون... والله العظيم) نشره في جريدة الأخبار سنة ١٩٦١، حيث أوضح فيه أن تجديد التفعيليين ليس مبتوراً عن التراث في الشعر العربي. ففي باب المجزوءات – في العروض – مدخل واضح لهذه الخطوة التجديدية، ثم أتبع ذلك بذكر قصيدة تفعيلية للعقاد، أي أن العقاد يرفض شيئاً ثم يمارسه إبداعياً، فكيف – بعد ذلك – يهاجم أصحاب التفعيلة ؟(٣)

---

(١) انظر السابق: ١٤٦–١٤٨.

(٢) السابق: ٣٤١.

(٣) انظر. أقول لكم عن الرواد: ١٠٥–١٠٦.

والحق أن العقاد لم يترك صلاح بعد هذا القَسم، وإنما تابعه – في يومياته – بكم وافر من سخريته الموجعة، قائلاً له: "حسناً صنع القَسم؛ لأنه كلام لا بيّنة فيه لقائله غير اليمين"؛ فهو مجرد "شقاوة يا سى عبده"[1].

لقد طالت المعركة بين المحافظين والمجددين، وكان صلاح أكبر الفرسان المدافعين عن الجديد على المستوى النظري، وعلى مستوى الإبداع الشعري، وقد انتهى من مجمل محاوراته مع المحافظين إلى أن حصر اتهاماتهم في دائرة (الشكل)، والشكل – من وجهة نظره – ليس مقياساً للحداثة أو القدم، فهي أبعد من ذلك وأوسع.

لقد كان صلاح متحمساً للدفاع عن حق المبدعين في أن تكون لهم بصمتهم الإبداعية الخاصة، وليس من حق أحد – مهما كانت مكانته الثقافية – أن يصادر عليهم هذا الحق ، ثم مقولته الصريحة: "إن أهم ما يلزمنا الآن هو الحرية المطلقة في التجريب، والمغامرة الجريئة وراء التعبير الكاشف عن نفس الإنسان، ولا شك أن التجربة وحدها هي التي تستطيع أن تدفع الشعر العربي إلى سمته العالي، وتطلعنا على ألوان باهرة من التعبير في أشكال جديدة لم تخطر على بال الأقدمين، وتقرّب بين الشعر وبين القارئ العربي بعد أن يرسخ مصطلح جديد صنعته التجربة، وزكاه الزمن"[2].

وهذه الصراحة في المواجهة نفهمها تماماً، ونعتز بها وندافع عنها، لكن لا نستطيع أن نفهم – بعدها – موقفه الرافض من (قصيدة النثر) التي تحملت عبئها وحملتها مجلة (شعر)، حيث يرى صلاح أن الاسم ترجمة حرفية لمصطلح فرنسي له نماذجه المعروفة في أعمال بودلير ورامبو وغيرهما، فهي نوع من الكتابة لا يعطي أي عناية للعروض إطلاقاً، وكل جهدها محاولة (تحميل النثر شحنة الشعر): "وليس هناك – في ظني – اتجاه جدير بالتقدير تتمثل فيه قصيدة النثر، فما هي إلا لون من العجز المطلق في معظم الأحيان،أما نماذجه القليلة الناجحة فمن الأجدر أن تكتب كما يكتب الشعر"[3].

---

(١) يوميات. عباس محمود العقاد. دار المعارف بمصر:٣٤٧-٣٤٨.

(٢) أقول لكم عن الرواد:١٥٠.

(٣) أقول لكم عن الشعر: ٣٢٣.

وهذا الموقف المتناقض عند صلاح – من وجهة نظري – يمثل إشكالية مزمنة في تاريخ الشعرية العربية، إذ اللافت في مسيرة هذه الشعرية أن كل جيل يكاد يرفض الجيل الذي يليه؛ ظناً منه: "أنه وصل بالإبداع إلى آخر منجزاته المتاحة، وكأن المغامرة والتجديد وقف عليه، والتجريب حق له وحده. حدث هذا عندما رفض الكلاسيكيون جموح الرومانسيين، ثم جاء دور الرومانسيين ليرفضوا شعر التفعيلة، وهو ما يقوم به شعراء التفعيلة من رفض لقصيدة النثر. وفي توجه مضاد يأتي الجيل اللاحق مدافعاً عن حقه في الحياة بنفي الجيل السابق أو – على الأقل – يعتبره مرحلة منتهية"[1] وغير قابل للاستمرار،أي أن نفي الآخر كان سمة لافتة في مسيرة الشعرية العربية.

وإذا قال صلاح – في ردوده على العقاد – لو أن المتنبي بعث من مرقده، ورأى ما فعله الأستاذ العقاد بالعروض، بل بالشعر كله، لكانت لهجته أكثر حدة في الحديث عن الشعر (السايب)، فنحن نقول: لو أن المتنبي بعث من مرقده ورأى ما صنعه صلاح عبد الصبور ورفاقه بالعروض، لاستلقى على قفاه من الضحك، فماذا يكون الأمر منه لو أنه قرأ (قصيدة النثر)؟

(٧)

لقد طال وقوفنا عند التأسيسات النظرية التي طرحها صلاح عبد الصبور، وبرغم طول هذا الوقوف فإنه لا يمكن أن يدعي لنفسه استيعاب الفكر النقدي عنده، وبخاصة فكره الذي استقاه من الوافد الغربي، من حيث كان هذا الفكر ذا أثر بالغ في مجموع الإجراءات التنظيرية، ومجموع الإجراءات الإبداعية التي مارسها شعرياً، ولا شك أن (إليوت) كان أكثر الوافدين تأثيراً في صلاح، بوصفه شاعراً أولاً، ثم بوصفه ناقداً ثانياً. وأظن هذا التأثير يحتاج إلى دراسة مستقلة.

وفي هذا المحور تحاول الدراسة تجاوز التأسيسات النظرية لمتابعة الإجراءات التطبيقية التي مارسها صلاح على الشعر العربي قديمه وحديثه.

---

(١) النص المشكل: د.محمد عبد المطلب. الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٩: ٤٣ ، ٤٤.

وأعتقد أنها سوف تكون متابعة عسيرة؛ لأنه لم يلتزم فيها منهجاً محدداً، فهو يأخذ من كل مذهب نقدي ما يوافق توجهاته، وهو يؤمن بأن المذاهب النقدية تفوق الحصر، بل هو يرجح أن هناك مذاهب نقدية بعدد النقاد الذين عاشوا على ظهر الدنيا(١).

ومع تحفظنا على هذه المقولة التي تكاد تحيل كل القراء إلى نقاد، فإنها مؤشر واضح على أنه لم يلتزم مذهباً نقدياً بعينه برغم ما سبق أن ذكره عن انحيازه لمدرسة التحليل اللغوي، وقد قاده هذا الانحياز إلى القول باستقلال النص عما عداه، حتى عن مبدعه ذاته، إذ إن القصيدة عنده لها: "وجود مستقل عن صاحبها، إن لها حياتها الخاصة، فإذا استنبت الشاعر لها رأساً، فلابد أن يَنْبُت لها أذرع وأقدام، وبهذا المعنى يصبح الباحثون عن السيرة الشخصية للشعراء فحسب متجنين على الصدق الواقعي"(٢) .

لقد حمل صلاح هذه الشحنة عن الفكر النقدي ورحل بها إلى زمن الشعرية العربية في بكورتها، وراح يتأمل هذه الشعرية في مراحلها المختلفة، وقد حظيت معظم المراحل بملاحظاته النقدية التي غلب عليها الانطباعية من ناحية، وإصدار أحكام القيمة من ناحية أخرى، وهذان الأمران يكادان يتنافيان مع مدرسة التحليل اللغوي التي أبدى انحيازه لها، فهذه المدرسة معنية بالتحليل الصياغي، وكشف النظام التعبيري الذي قاد النص إلى إنتاج معناه، ثم تترك للمتلقي – عموماً – مهمة إصدار الحكم، فإذا التزمت مذاهب نقدية معينة بأهمية إصدار حكم القيمة في كل متابعاتها النقدية، فإن مدرسة التحليل اللغوي تبتعد عن هذه الدوائر، ولا تتعامل معها إلا في حدود ضيقة جداً.

وقد وقف صلاح عبد الصبور طويلاً أمام الشعر الجاهلي، بوصفه مرحلة البكارة الإبداعية، وقد حظي منه هذا الشعر بحكم نقدي عام، إذ رأى أن تراث الجاهلية تراث عظيم في صدقه وإحساسه بالطبيعة، وخلطه بين

(١) انظر: أصوات العصر – صلاح عبد الصبور – دار الشروق سنة ١٩٨٥: ٢١.

(٢) حياتي في الشعر – صلاح عبد الصبور – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٥: ٦٢ ، ٦٣.